

الإستلاب الثوري في تنعير البياتج

د. فيق رُوف

بين التمرد والثورة مسافة غير قابلة للإلغاء. ولكن الوعي الانساني ينتزع التمرد وان كان ارتباطها معا ارتباطا عضويا.

إن الوعي الانساني، بالضرورة، رؤية اختراقية للواقع، لأنه الحدّ التمييزي بين الخير والشر ولأنه من ثمّ استيعاب الوضع البشري بقابلية نقدية، بغية تفكيكه وإعادة بنائه.

التمرد، إذن، برفضه للوضع البشري المعين، هو مرحلة متطورة في الوعي كونه (التمرد) بمثابة التحديّ المشحون بارادة الفعل. ولأنه بالتالي، ولید تلك الرغبة المتأججة في التصدي للواقع.

ان هذا التصدي، يساوي، في النتيجة، رفض الخنوع لذلك الوضع «البشري» المسكون بالظلم. لكن... ثمة مسافة بين التمرد والحرية، هي أيضا غير قابلة للإلغاء.

المسألة اعمق شيئا ما: حاصل فعل الوعي + فعل التمرد الذي يحصل، لن يساوي «الثورة»، ثمة اذن نقص في المعادلة لأنها غير مبررة بأسباب التطلع الوجداني المحض.

هل من الممكن مهادة الارض - الخراب والاكتفاء بالتصدي السلي لها من خلال التصوير المحض من دون الغوص في قاع الاسباب؟

البياقي يجيب، او يبرر: « .. وعندما تجاوزت مرحلة التصوير، لم يكن ذلك مرتبطا بالعثور على مبرر اجتماعي للتمرد. بل كان مرتبطا بالقضية الميتافيزيقية، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه - دون الثورة - هو بداية الالتزام^(١) »

تناقض... او قد يكون هذا حلاً لمسألة الشعر! أما مسألة الشاعر فموضوع آخر.

ثمة استنتاج في حدّين:

موقف الشاعر المتمرد، ثم احياء شعر التزامي.

استنتاج آخر في حدّين ايضا:

الاول: التمرد عبارة عن حافز أناني (انانية الشاعر الفرد) في الدفاع عن الذات.

الثاني: التمرد عبارة عن حافز جموعي (استقطاب الشاعر الفرد للآخر) في الدفاع عن الذات

الاولى.

البياقي لا يخشى الافصاح عن تأثره بأحد الرواد التاريخيين للفلسفة التمردية «ألبركامو»، وبخاصة في «الانسان المتمرد» و «اسطورة سيزيف»، كذلك في محاولة كامو تجسيد التمرد على أنه الانسان في حقيقته الحيّة.

لكن.. كيف يتخطى التمرد الحلقة السلبية الى التشيؤ الايجابي؟

الالتزامية؟ هل تعني، بالضرورة، تبني الاستقطاب الجموعي؟

انه كذلك، لأن التمرد، والحالة هذه، يسعى الى التجذر العضوي بالثورة.

التمرد الالتزامي... الشخصي ثم الجموعي، لا يكون الا سابقا للثورة او مرادفا لها. لكن ماذا لو حاولنا جدلا افراغ التمرد من أيها هدف تثيري، أو تثيري - ايديولوجي؟ هل ندنو، بالتالي، من دائرة الفوضى والارهاب اللامعدي؟

لشاعر رأي يتلخص في أنه «يمكن ان ننظر الى التمرد كحلقة أولى في العملية الثورية، بالنسبة للفرد او للمجتمع، ولكن التمرد لا يكون منطقيا ولا انسانيا ان لم تكمله الثورة. إن المتمرد دون ثورة، اغا يشبه البهلوان الذي يقفز مبتعدا عن الأرض ضد قانون الجاذبية، ولكن الأرض تشده اليها حتى تهدّ قواه دون جدوى...»^(٢)

اذن ما المسافة بين التمرد والايان؟ هل هي ممارسة الحافز لفعل الثورة، طالما ان التمرد الشخصي لا يفرز الحل المرتجى، كونه (التمرد) السلوك السلي الذي لا يقوى على ان يطأ قاعدة التغيير. من هنا تتبين العلاقة الجدلية بين التمرد والفعل السياسي بشيء من الوضوح: البحث عن

المدلول الموضوعي، الرابط بين التمرد والثورة.

واذا كان مثل هذا الشأن ينطبق على الانسان كمطلق، فكيف بالشاعر؟

ان التاريخ البشري، المكتوب بالثورة منذ ذاك القديم الممتد الى الحديث، ينبئ بأن الثورة وليدة تمرد مشروعة، باحثه عن سند ارتكازي تعول عليه، وغالبا ما يتجسد هذا في فنان الفعل او الكلمة.

الفنان والتمرد

التمرد جوايية الشاعر الإلزامية على وضع الارض - الخراب.

هذا الدور هو الذي يبحث عن الفنان الذي يؤدّيه بالوفاء المرتجى، عندما يكون الشعر هو الفاعل لأنه، في النتيجة، هو الشاعر. هكذا في قصيدة « الشعر والثورة »:

يا شعر حطم هذه الاوثان
واقتحم الخطوب
وتعال نرتاد البحار
ونجتلي نجم الشعوب
انا ذاهب كي أقرع الاجراس
كي أظأ اللهب

ان مدلول العلاقة بين الشعر من جانب والثورة من الجانب الاخر، مباشر.

الشاعر يشخص للشعر دورا، بل هو ذاته غير مسلوخ عن هذا الدور. انه يتوجه بالنداء الى الشعر - الكلمة كي يتبنّى تحطيم الاوثان المعبودة عن طريق الخطأ والتخطئة. كذلك كان قدر الجدود الاولين في تلك الجاهلية الاولى الممتدة، كما يبدو، حاضرا.

ان تلك الآلهة الصماء التي أذلت، قبل الاسلام وثورته، الوضع البشري بانتزاعها كوميديا التعبد، استحالت اليوم الى آلهة من نوع آخر. لكنها كذلك جديدة بالتحطيم.

ان الاوثان - الآلهة كترميز تاريخي غير مركّب يفصح عن الوضع المتخلف الذي آل اليه انسان اليوم، وما اقرب اليوم من الأمس. انه لا يزال يعبد ناذج صماء تنتزع من جوهره الانساني مادة الطاعة العمياء، لتشتري، بالتالي، بهذه المادة ذاتها مصيره والقدر.

لكن.. مثلما أجاب الاسلام زمنئذ، على استغفال واستغلال تلك الاحجار - المعبودة لمصيرها وقدرها

بالتصدي المناسب، كذلك وجب اليوم تحطيم ما يزال عالقا من آثار تلك الاوثان في الازهان^(٣).
ثم يتحول الشاعر الى حثّ الشعر معه على رفقة البحر الصعبة، وهو ترميز آخر ذكي: (العرب كانت تخشى ركوب البحر)، ثم الاهتداء بنجم الشعوب: الطريق المضيئة التي تشقها بغية بلوغ الاقن المنشود.

ان ثنائية الدور الواحد لكل من الشاعر والشعر متوحدة اجمالا بمعمول التحدي والتمرد، لأن الذهاب الى الاجراس، وهو (الشاعر)، لن يمدّ يده قارعا الا من خلال ضربة الذات الشعرية صوتا وصدى، بغية تيقظ الموتى من نومهم التاريخي المهن.

في مثل هذا الدور الشائك، هل يقوى الشاعر او الفنان على ان يدير ظهره لمفاهيم السياسة السائدة؟ ليس ثمة من خوف عليه طالما لا يتعامل مع السياسة من زاوية المفهوم الاحترافي للكلمة، ولا يعتمر قلنسوة رجل السياسة. لذا يسهل فهم أن «تمرد البياتي تمرد فنان لا تمرد سياسي، وهو تمرد يحاول اكتشاف اصول التمرد والإرهاص بمدينة التبشير بمدينة فاضلة فيها الرفض والقبول والفرد والجماعة والتاريخ»^(٤)

تمرد الشاعر... مفهوم بالسياسة

السؤال الصعب الذي يواجه الانسان المتمرد يتمثل في مدى صدق استعدادده لمواجهة نتائج الفعل التمردى الذي أقدم عليه.

انه السؤال الإلزامي بتعبير آخر. لكن كيف الأمر في غياب هذا السؤال عن موضوع التمرد؟ انه، بالضرورة، يعود الى الاغراق في الكينونة الفردية - الانانية. وهذا بدوره يقود الى الانتحار. كذلك الحال بالنسبة الى البعض من (شعراء الرومنسية).

البياتي يضادّ هذا المفهوم لأن التمرد - بمنتهى التواضع - يعني الحياة، وبالتالي، فهو (التمرد)، على عكس الانتحار، يعطي الحياة قيمتها^(٥).

ان شفافية الفنان بمثابة قانون الكفاءة، لأنها تعني، موضوعيا، استفراده بالحكر الموهبي. انه، بكلام آخر، فاعل يدعو الى تفجير الفعل ACTION لكن لا يُدعى اليه.

لكن.. هل مثل هذا التمرد شقاء؟ ام «شيء من السعادة»:

زرعوا الليل خناجر

وكلاب

ان سقف الليل ينهار عليهم

فتمرد!

يا محمد!

فتمرد!

وحذار أن تخون

«زرعوا»، الكلمة، تتضمن الفعل والفاعل معا، لأن الفاعل هو ضمير الشأن الخبيء الدالّ على مجموعة من الناس يغفل، او يتغافل، الشاعر عن تسميتهم، رغم معرفته بهويتهم المنيوذة وذلك من خلال الدور الذي تتمّ تأديته على أيديهم. انهم استغلوا ظلمة الليل كي يارسوا غدرهم (خناجر) وقد اطلقوا كلاب الحراسة، وإنّ هم الآ (حرس او مخبرون) يقومون بمهمة حماية عناصر الليل!

الليل؟ ما مدلوله هنا؟ إنه لا يحمل، نحويًا، سوى مفهومه الظرف زماني، لكن الشاعر، كما يبدو، تلافى الحرف (في) تحت ضغط الايقاع الشعري. ولم يكتف الشاعر بهذا، بل استمد من المدى الخيالي ذكاءً استبدال صورة بصورة اخرى اقوى وابلغ، مشهيا وتعبيريا:

بدل ان يتقدم بصورة (سواء الليل)، استعاض عنها (سقف الليل). بالاضافة الى ان السماء تعكس الشموخ والروسوخ، وقد تكون مثقلة بقمَر أو نجوم أو ضياء. اما عن مشهد السقف، فثمة ايقال في نكتيف الديجور الليلي، اقرب الى مشهد سجن. ثم.. ثمة امكانية (انهيار) السقف على رؤوس اولئك الذين اقاموه، ثم.. نهاية البيئة الموبوءة بالكلاب والخناجر، وفي الانهيار تكمن حرية الحركة والطموح.

ويظل الفاعل المرموز إليه بـ «محمد» مجرد اسم عربي شائع الورد. ولم يكتف الشاعر بتكرار الطلب اليه مرتين لتأدية وظيفة التمرد، بل استدرك بـ (حذار)، وبلغة (الامر) ايضا، كي لا يكف عن متابعة الطريق بأمانة حتى يتم العبور الى الضفة الاخرى: نهاية الشوط في فعل التمرد.

ان في «شيء من السعادة»، كمعادلة تأثرية، «شيئا من كامو». لكن للبياتي الفرد و.. الفنان معطاء التجاري الخاص.

الطموح الخارق في معايشة احوال

المدينة التي يتهدها الموت

شيد مدائنك الغداة

بالقرب من بركان فيزوف، ولا تقنع

بما دون النجوم.

بلغة (فعل الامر)، يطلب الشاعر اقامة مدينة الغد. لكن بالقرب من بركان!

معايشة الخطر اليومي تعني، بالضرورة، التعامل اليومي مع الموت!

ان اختيار البركان « فيزوف » قد يكون مبرراً بالمكانة الخاصة التي حظي بها هذا البركان في تاريخ حضارة البحر الابيض المتوسط.

الشاعر قد لا يجهل شراسة هذا البركان الذي يُرادف الخطر والرعب بالتهامه مدينتي POMPEI و HERCULANUM الضاربتين في عمق التاريخ الروماني القديم - ٧٩م - وكذلك التهامة لمدينة ثالثة هي STABIES التي ارتبطت شهرتها بشهرة الكاتب والطبيعي PLINE لأن نهايته ارتبطت بنهاية هذه المدينة، وهو يحاول التعامل مع المعطى التدميري لفيزوف نارا ورمادا؟!

هل ثمة تعامل جنوبي مع المُحال؟ إن مفهوم الشجاعة المطلقة يلغي الحاجة إلى طرح هذا التساؤل. لكن.. الا يلغي الموت، بدوره، كموت، مفهوم الشجاعة المطلقة؟.

غير ان الشاعر يهدف الى ان طريق التمرد التي يجب تشخيصها تمر في الطموح لتحقيق المُحال. هذا المحال الذي يتمثل ليس في بناء مدينة بجذاء بركان فحسب، بل في ان تقوم ايضا شاحخة تناطح النجوم، ولا ترضى بما هو ادنى من تلك الذرى. وهنا منتهى الرفض للتذلل أمام خطر الموت. وتعود لمعادلة من جديد: الطموح + المحال + الموت = الشجاعة المطلقة.

اما تفكيك عناصر المعادلة، فيتم عبر:

معجزة الانسان ان نوت واقفا، وعيناه الى النجوم
وانه مرفوع
إن مات او أودت به حرائق الاعداء
وأن يضيء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم
وان يكون سيد المصير.

ثمة عنصر جديد يبرز في هذه القصيدة: طبيعة الفعل الذي يؤذيه الرجل المتمرد. هذا الفعل الذي يشبهه الشاعر بالمعجزة التي هي، بتعبير آخر، تحطُّ لواقع الموت ومنتهى التحدي له: مرفوع الانف وعيناه الى النجوم.

ثمة شبه بين القصيدة هذه وتلك السابقة: «أباريق مهشمة»، حيث تعبّر النجوم عن التمني المتمتع، او التمني المحال.

ان كلاً من اجزاء القصيدتين، يدل على معان تقف عند خصال تتمتع بها العرب كالإباء والكرامة، فكأن صورة الرجل الذي «نوت واقفا» كالشعر الذي «نوت واقفا».

ان تكرار كلمة الموت لأكثر من مرة يفصح عن درجة الخطر القصوى، التي تحدى بالرجل المتمرد الذي يتهياً، اختياراً واعياً، لمجابهة الحريق الذي يضره له الاعداء .

اذن.. قد يكون طُعماً مأكولاً بفعل النار التي يشعلها العدو! لا ضير، لأن احتراقه يعني اضاءة الليل وهو الغرض المرجى، فالليل يعني الظلام وحيث ليس بين الظلام والظلم مسافة. ان هذا الظلم ليس بعيداً عن محيط هذا الانسان - المعجزة .

لكن.. هل سذهب التضحية بوجود انساني سدى طالما هي ستقوى على العنصر الظلامي لليل، وتوجّه، بالتالي، منحى التمرد صوب الثورة ضد دائرة الظلم الكائن؟

إن التمرد عند البياتي ير في ثلاث قنوات متميزة .

- هناك اولا حالة الشاعر المتمرد .

- وهناك دور هذا الشاعر المحرّض .

- وهناك اخيراً، الوضع الانتظاري الذي يحاصر الشاعر قبل تحقيق الهدف الأبعد - الثورة .

ان الفنان المسؤول، عند البياتي، يوظّف فنه في خدمة قناعاته، وحيث في تلك القناعات تكمن الثورة. الثورة، بالتالي، تعني رفض المنظومة السائدة التي تجسّد مهانة الانسان عندما تُخفق في العثور على الجواب الشافي لقضية تبرير وجوده ككائن، او كأسمى كائن حي .

لكن هل ثمة لغة غير الشعر للاجابة عن سؤال الانسان الحياتي هذا؟

قد يكون ذلك ممكناً. لكن، كل يتحرك في ميدانه، وللبياتي ميدانه الخاص. الشعر هو الادب. كذلك هو الفن، ولم يبق من ميادين التمرد الا ميدان الادب والفن يارس الثوري فيه تمرده دون تناقض.^(٦)

لكن.. في التمرد الصمود، وفي الصمود العذاب الاكبر، فهل يقوى عليه مَنْ لم يكن مجنوناً شجاعة؟

موت واقفين

= = =

متوجين بعذاب الرفض

وحاملين صولجان الموت

نغتصب الفجر بليل العالم الطويل

نبحر ميّتين

لمدن المستقبل البعيد
نرفع فيها راية العصيان
نموت في سجونها أحياء
نصنع للتاريخ كبرياء

هنا، يطل الشاعر مجدداً، حاملاً لوحة موت «الرجل الواقف»، كاللوحة التي أُطلِّ علينا بها في القصيدة السابقة «العودة من بابل».

كلمة الموت تتكرر ثلاث مرات، وكأنها تتكئى عن حسّ الغضب العارم، أو وكأنها الاثبات على ان للرفض ثمناً يُدفع. الدافعون هم الشاعر والرفاق: هذا الألم الكبير.

يجدر التشخيص بـ «نغتصب» الفجر، تدليلاً على كِّم المعاناة التي تسبق عادة بلوغ الفجر. الفجر الذي غالباً ما يجسّد، في الشعر السياسي، صورة الثورة.

أمّا حديث الشاعر عن الرحيل نحو مدائن المستقبل، المثقل بالآخـطـار: «نبحر ميّتين»، فيتّـرجم الرقم المشترك لعنوان هذه الرحلة التي أبطلها الشاعر والرفاق. انها بعنوان آخر: (رحلة الموت)، طالما ان ارواح رجالها محمولة على الاكف.

لماذا؟ ربما لأنه ليس من انسجام مطلوب بينهم وبين هاتيك المدائن التي يبحرون صوبها، ناهيك بـ راية الرفض، الخافقة في صدر سفينة الاجبار.

ثم هذه الـ راية المرفوعة مدفوع من حياتهم التي ستنتزعها السجون. لكن مثل هذا الموت في زنزانة الاعداء يعني، بلغة اخرى، الخلود، كونه سيثبت وجهها آخر للتاريخ غير هذا المكتوب بالمداد الاصفر.

هل هذا عذاب الفعل الاكبر، ام ذلك النوع من الموت الذي يبحث عن رجال عظام في تمردهم وثورتهم؟ ان الشاعر لا يقف ضد هذا النوع من الموت، لكنه، بالضرورة، يتجاوز بموقفه الالتزامى سطوة هذا الموت. هنا يواجه الشاعر القضايا العاطفية والوجدانية المصرية لشعبه وامّته مواجهة صريحة، منظورا اليها كالعادة، من افق الشعر، أي ان هذه القضايا، ازدادت هنا وضوحاً وتركيزاً وقوة في التأثير والانفعال الثوريين.

انّ المدهش حقاً، في انشودة الانتصار والمأساة هذه التي يطلقها عشاق العالم الفقراء الذين يموتون في ميادين عملهم وثورتهم، ويولدون من جديد أقوى فأقوى «متوجّين بعذاب الرفض»، هو انتظام ايقاعات القصيدة: من اول حرف فيها الى آخر حرف^(٧).

ومن عمق الاحساس بالنفي المتواصل، يكون الرفض الدائم للانفاس في حمأة الابتذال والسوقية

واعلان العصيان وشق عصا الطاعة في وجه هذا العالم^(٨).

ليس بالتمرد وحده يكون الخلاص.

ما المدى الأبعد اذن؟ أهو البحث عن طريق فلسفة الثورة؟
البياتي كان مساهماً في ذلك البحث. انه يستفيق تحت عبء ذكريات هاتيك الايام المثقلة بالنضال،
وكأنها الآن مثل شيء من الحافز المفهوم ضمناً:

وكانت شعاراتنا كالسهم
مخضبة بدم الرفاق
وكنا نطالب باسم الصغار
وباسم الحياة
نطالب بالارض للكادحين
وبالخبز والملح للجائعين

... كأنها قناعات الشاعر السياسية تتجسد في شعارات كان محملاً بها في ذلك الماضي الذي لم يقوَ
على ان ينجلي!

الشعارات تلك أو... هذه، تحت تأثير المنظور الزمني، تجسّد بدورها رؤية الشاعر كمشقف يضادّ
الظلم المطعم به الواقع الاجتماعي السياسي.

أمّا المطالب التي ترفعها الشعارات، فإنّ هي إلاّ ايجاز شديد لحقوق يُفترض ان تكون اساسية
ومسلماً بها: الارض للفلاح، الخبز للجائع!

انّ هذه الحقوق المتنوعة على ذوئها، بدليل النداء الشعري، لم يذهب التلويح بها عبثاً بل كان
الثمن دم رافعيها.

انّ رؤيا الشاعر الثورية تتجلى اعتباراً من ديوانه الثاني «اباريق مهشمة»، وكذلك في ديوان
«سفر الفقر والثورة». والظاهر ان البياتي، عبرها، مقتنع بأن الثورة هي الحل الامثل للتصدي
للقائض الاجتماعية الشيعة في المجتمع العراقي. الشاعر ينتظر حلول هذه الثورة بصبر نافذ. لكنه - في
الوقت نفسه - لا ينسى دوره في الاعداد والتعبئة لها.

رؤيا الشاعر المسكون بالثورة

هذه الرؤيا تأتي مثلما الايمان بالقدر. وهل الثورة الا القدر، كونها تحسم تلك النقائص التي تحتوي مجتمعا الشاعر؟
في قصيدته «سوق القرية»، يعرض الشاعر لوحة صادقة عن البؤس الخالد، السائد في الريف العراقي:

الشمس، والحُمُر الهزيلة والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ:
« في مطلع العام الجديد
يديا تمتلئان حتماً بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء »
=
=
=
=
=
والسوق يقفر، والخوانيت الصغيرة والذباب
يصطاده الاطفال، والاقاقى البعيد
وتثأوب الاكواخ في غاب النخيل

اذا كان الشعر، او اللوحة الشعرية، محتملاً لعنصر الاغراق او المبالغة، فكأن الشاعر هنا يتخلى عن هذا العنصر ليعرض بمنتهى الصدق، هاته اللقطة العارية المجسدة لشبح الفقر والمرض المتمكن من اولئك الذين كُتب عليهم العيش في الريف.

حتى الحمير... هزيلة.. لم تنج من طغيان ذلك الشبح!
من بين ضحايا هذا الوسط التراجيكيوميدي، فلاح محروم اصلاً من نعمة تملك الارض (القصيدة السابقة)، لا يزال - رغم الفقر الصارخ - يتشبث بقِدة الامل حتى يجتني من برد الشتاء.
انّ ما يكثّف مأساوية الصورة هو تفكير البائس هذا بموسم الشتاء منذ (الآن!) حيث الزمن الدال في القصيدة هو الصيف لآ يزل، كالاشارة الى (الشمس والذباب)، وهما من معطيات الشتاء ايضا في بلد شرقي.

لكن... بماذا يتحلّم هذا الفلاح المنكسر؟ بأقتناء حذاء جندي مستهلك، يخفي به عري قدميه وهو يتنقل ما بين عمله في الحقل وحياته البائسة اللصيقة بعائلته.

لكن.. هل ثمة ما يوحي بأن المدينة، زمنئذ، كانت بخير بالقياس الى الريف، وبخاصة في بعض الأحياء الشعبية؟

للشاعر كلمة: «لقد بدأت معرفتي بالعالم في الحي الذي نشأت فيه ببغداد بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني وضريحه، وهو أحد كبار المتصوفة. كان الحيّ يعج بالفقراء والمجنونين والباعة والعمال والمهاجرين من الريف والبورجوازيين الصغار. كانت هذه المعرفة هي مصدر ألمي الكبير»^(١). وفي المقابل، كانت المدينة بمثابة الصدمة للشاعر القادم من الريف، المستقر فيها عام ١٩٤٤ وهو تاريخ دخوله دار المعلمين العليا:

«كانت مدينة مزيفة، قامت بالصدفة وفرضت علينا، لم تكن تملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها ببهلوان يلصق في ملابسه كل لون او أية قطعة يصادفها..»^(٢)
في مثل هذا الوسط ومعطياته تعامل الشاعر مع الزمن.

هل من المعقول، ان كانت هذه حال البلد ريفاً ومدينة، الاقرار بالوفاق الطبقي؟! وكيف، أبلغاء عنصر الثورة الحاسم، سيكون خلاص الجماهير المأخوذة اغتصاباً واضطهاداً؟!
رجاء الثورة والانتظار

«الملجأ العشرون»، عينة تعكس اندفاع الشاعر التفاؤلية للثورة:

(يافا) نعود غدا اليك مع الحصاد
ومع السنونو والربيع
ومع الرفاق العائدين من المنافي والسجون
ومع الضحى والقبرات
والأمهات

إذا كان ثمة ما يجتصر المدلول الزمني فهو الانتظار، لكنه انتظار مشحون بالرجاء (السريع!)، وبتعبير آخر، هو انتظار يغمره التفاؤل الخيالي.

إن انتقاء الشاعر (يافا) تشخيص، وليس من باب الترميز، لفلسطين كأرض مسلوخة من شعب، وكشعب مسلوخ من أرض! انها معادلة صادقة لمن لا يقرأ التاريخ بالقلوب! الشاعر، في القصيدة، لا يستطيع إلا المشاركة في انتكاسة الوجدان الجموعي، الذي يعوّض الهزيمة بذاك النوع من التفاؤل المفرط. ليس ثمة من تريب! فالرؤية الساذجة للقضية مبررة بظاهرة التخلف التي تسحب على الوجدان الجموعي آنذاك (القصيدة ضمن ديوان «أباريق مهشمة»، الصادر عام ١٩٥٤) وحيث الشاعر صوت

ذلك الوجدان المأخوذ بهول المفاجأة - المفارقة التاريخية!

انه (الشاعر) يتمنى (العودة) على (الغد) في (الربيع). هذا ما يؤكد عنصر العاطفة الجامح، وبخاصة عندما يقرن موضوعه (العودة - الربيعية) بالحصاد.. (نتيجة.. موسم.. حسم) وبالطيور (تخليق.. سرعة... وصول).

بإيجاز تجميعي، ثمة ثمنٌ بنهاية المنفى كي يرجع (المزروعون) من أرضهم الى أرضهم، وفي هذا الرجوع سيكون التجدد في الحياة والطبيعة: تزواج الربيع (موسم الخصوبة، وانفتاح وجه الليل عن خيوط الضحى). وبعبارة أخرى، ان المدلول الزمني المضمون في المنفى او السجن، ليس سوى ليل طويل لا بد أن ينجلي.

هل يُفهم من البناء القصيدي أن الخلفية الشعورية تنبئ عن حلم تعويضي يتوق الى الانفكاك والخلاص من الواقع الكابوسي لبلاد الشاعر؟ ربما.. فالأمر متداخل بعضه ببعض، لأن خلاص الجزء يطال خلال الكل، ناهيك بالحس القومي المشترك.

المهم، أن قضية الانتظار تتكرر عند الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان «الى ماوتسي تونغ.. الشاعر»:

لم يبقَ إلا ساعتان

ويطلع الفجر العظيم

من المصانع والحقول

ومن دموع الأمهات

ومشاعل الثوار والديك المبشر بالنهار

مؤشر «الإنتظار» الزمني يحىء - هذه المرة - متميزا، بالقياس إلى مؤشر الانتظار في القصيدة السابقة حيث «يطول» الانتظار ليدرك اليوم الآتي - الغد - بينما يقتصر هنا فتتحدد المدة بساعتين فحسب! هذا، فضلا عن الدفع القوي لحرف «لم» الجازم، والذي يفيد، كجرس لغوي ونحوي، في تشخيص الوجه اليقيني والإقتناعي بدنو «الفجر - العظيم - الثورة».

لكن... أليست الثورة هذه خضية بهوية محددة؟ بلى! استنتاجا من صورة «المصانع والحقول».

وبكلام آخر، أن الثورة ستكون من صنيع العمال والفلاحين، ولن تمر من دون تضحيات أو تقرب مخزون الآلام، كالأشارة الى «دموع الأمهات».

لغة القصيدة، رغم عدم استغنائها عن الصوت الإيقاعي، تعتمد السرعة الثقيلة بأسلوب مباشر،

كأنه التخاطب الايديولوجي الذي يدرك حدود الوضوح، بل رسالة MESSAGE رسولها الشاعر ذاته. بل إن عنوان القصيدة ترابط اضافي لمعانيها الداخلية.

إنّ هذا الاتجاه، ذا اللغة التخاطبية المباشرة، يتجاوزه الشاعر اعتباراً من ديوان « سفر الفقر والثورة » حيث يبدأ يرسم أحاسيسه في ما يمس أحداث الواقع برؤيا أخرى مستحدثة.

ان الشاعر ما ينفك يراجع رؤاه في موضوعة الثورة كحدث (مخدول أو سيأتي)، كأنه بهذا يتجاوز نفسه من خلال الإنسلاخ الدوري التطوري كي يسك بخيوط التحول التي تلتف حوله.

انه يتجنب الإقتصار أو الوقوف عند رؤى خاصة ثابتة، لذا يأتي كل ديوان من دواوينه فترة من تاريخ العراق، والعرب السياسي، منظوما بالشوق والتحدي. وعزائمه الوحيد أن المستقبل هو المنتصر الوحيد.

لكن الشاعر الذي لا ينسى نفسه لا ينسى دوره، ذلك أن دوره في صف الانتظار ليس حيادياً لأن صاحب الرسالة غير عاقر.

الرسالة LE MESSAGE

...لأن دور الشاعر الثوري غير هامشي، فهو - بالتالي - تصدري. هكذا في قراءة « ربح

الجنوب »:

كنّا نسير

كانت قوافلنا بلا نجم، وقد كنّا نسير

ما كان لا - عبثاً يكون

لا! لن يكون

كلما كنا سترك جدران السجون

وتضيء للموتى منازلهم، وتكتسح الطغاة

بحروفها المتوهجات

يتمثل (فعل) ACTION التحدي في ثلاثة أفعال متضامنة: « تدك، تضيء، تكتسح »، سوف يؤديها الدور الشعري مُستقبلاً بغية اضاءة وتقيظ الوعي في الوطن الذي استحال مقبرة لأشباه الاحياء! وقد يكون الشاعر - منذ البدء - تيقن من مدى الخطورة التي تكتنف دوره في التصدي للواقع الاجتماعي قصد تفجيره. لكن الموت ينحل ويهرم بفعل الايمان... « رسالة حب الى زوجتي »:

وهتفت: يا وطني
لعينها أجوع
ولعين شعبي العامل، الفلاح، منتصراً أموت

هل ثمة ما يخامر الظنون في أنها غير قناعة شاعر سياسية؟ التلكؤ في الاجابة غير مُبرّر، وبخاصة حين يربط الشاعر بين هذه القناعة من جهة، ومشاعره الشخصية الحبيّة لأقرب الناس اليه... زوجته ورفيقة رحلة العذاب (التي حملت معي صليب الألم من منفى الى منفى) كما جاء في اهداء ديوان (كلمات لا تموت).

صورة لشعار يتكرر: في قصيدة « الى ماوتسي تونغ.. الشاعر »، كانت ثمة اشارة الى المصانع والحقول. الايقاع اللغوي هنا استعاض عنه بالعامل والفلاح. اما الدلول المشترك لكتلتا الصورتين فهو أنّ الشاعر يتعاطف مع أماني شعبه وطموحاته من خلال قناعاته السياسية الشخصية، لأنه، بالتالي، لم يحتر كلماته ذات الأبعاد الواضحة قصّد جرس شعري أو ضرورة لغوية! ناهيك بتقديم كلمة (شعبي) على العامل والفلاح.

استنتاجا، من خلال التصدي لديواني « أباريق مهشمة » و « المجد للأطفال والزيتون »، أنّ الشاعر كان، لا ريب، يتعاطف مع توجهات الحزب الشيوعي العراقي وإن ليس ثمة من اثبات مرجعي على أنه كان منخرطا في تنظيمه الحزبي؛ أو هناك ما يدفع - على الأقل - الى الاعتقاد، أنّ هوى البياتي كان مع الماركسية دون سواها، وهو يستوي في ذلك مع كل من بدر شاكر السياب ومحمد مهدي الجواهري^(١).

إنّ لغة (الموت منتصرا) تختصر مفهوم قمة التضحية من جانب، ثم قوة القناعة السياسية من جانب آخر... تلك القناعة التي هُضمت عبر تجربة النضال اليومي الفذ، ذلك أنّ الموت نفسه سيقف عاجزا عن وأد تلك القناعة التي تعني في النهاية تخطيا للجنة الموت، كونها تتجاوزته على طريق الإستمرار.

لكن التساؤل المطروح، افتراضا، هو: هل الشعب الذي أعطاه الشاعر كل هذا الحجم من الحب، عبّر تبني أطاحه، يستحق فعلا التضحية بأغلى قانون للملكية الانسان - الفرد... أي الحياة؟!

الواقع أنّ تفاؤل الشاعر الذي واجهها من قبل بحلول الخلاص في الثورة، نر في قناة من التذبذب والتقطع. فهو يظل بتفاؤل نسي، ما يلبث ان ينكش ليصير تشاؤما أو انكفاء على الذات، خصوصا عندما يعي الشاعر عجره، والرفاق، عن متابعة الدور في المسيرة حتى النهاية، وذلك بسبب نكس الوعي الاجتماعي، وهذا العشق المتبادل بين الخهل والحماهير!.. أم هي الذات الشعرية التي تأبى الجنوح نحو الاستقرار:

وأنا وانت وهؤلاء
كالعزة الجرباء أفردتها القطيع
لا نستطيع...
وإذا استطعنا، فالجدار
والتافهون
يقفون بالمرصاد كالسد المنيع

في قصيدة «عشاق في المنفى» هذه، ينحسر ذلك المناخ الساخن، لغة ومديات مضمونية، الذي أحالنا اليه الشاعر: حيث التفاؤل أو التفاؤل النسبي، ناهيك بالحساس السياسي في قصائد سابقة: (قصائد الديوان الذي يضم القصيدة هذه: «أباريق مهشمة»، أو غالبيتها، تمثل ذروة الشباب الشعري والحساس السياسي للبياتي).

ذلك المجموع المعول عليه يستحيل قطيعاً من البهائم. وليس هذا فقط، إننا هذا القطيع (المرضى) يطرح (سلامة) القطيع الأكبر الراض له! لكن، ألا يُحتمل في لغة أخرى وضع كل من الصورتين مكان الأخرى: القطيع السليم يعني الجهل الرجوعي، أو التراجعي، في حين أن المضروبين بالجرب (المرضى) أسى، تفهم دورهم الرائد، بتعبير «لا كرامة لني في قومه».

وكأن من ههنا يجيء حرص القطيع على تنحية المضروبين بالجرب، تحاشياً لهذا (المرض المعدي!) حيث ان عزل الشاعر ورفاقه يعني جمود حركة المسيرة كما ينبغي، بالإضافة الى الموانع المتمثلة في التخلف الاجتماعي الذي يتصدى لهم ولارادتهم. ووقتئذ يصير ذلك الحساس.. الايديولوجي، نوعاً من سوداوية التشاؤم وقلق اليأس الصعب.

غير أن حالة الشاعر الخاصة هذه لا تسمح باصدار حكم التجني على انفعاله المتسرع الذي ينبىء بالتعب والتسليم.

ثمّة خيطان يطلان من خلال المعاناة الشعرية، وبمدلولي التصدي والإرتباط: التصدي للواقع المفروض قهراً قمعياً، والارتباط بقضبة حقوق (القطيع)، المضروب تحيلاً واضطهاداً، والذي قد لا يمي - في فترة مبكرة نسبياً - مَعَبَر الخلاص الوحيد.

ومهما يكن من رأي فاننا داخل لغة القصيدة ازاء موقف. وهذا الموقف، على اية حال، خير من اللاموقف، لأن «الشاعر الذي لا يعلن ولاءه للحاضر، ولا يُحدّد موقفه منه بصورة واضحة صريحة، ولا يأخذ مكانه بين صفوف كادحيه وجماهيره، لن يكون له شرف منح المستقبل مثل هذا الولاء..»^(١٣).

ان الشاعر يعيش هذا الحاضر بقدر ما هو حاضر الجماهير المغلوبة - المأخوذ اغتصابا - ، لكنه يحتفظ لنفسه بحق رفض هذا الحاضر طالما ان هذا الحاضر لا يجسد مطامح هذه الجماهير.

...ذلك الواقع في تلك البلاد

تنبيهاً، أنه ليس من باب الاستيعاب السهل لأنها محمول بالحس الإنساني، محلياً كان أم خارجياً، ببؤس أبناء تلك البلاد التي ينتمي إليها الشاعر، خصوصاً اذا تيسر له ان يطل عن كُتب على الوضع اللاحق لأولئك التعساء من أبناء الجنوب الذين استوطنتهم المستنقعات وشرور البلهارزيا، ومرض الانقطاع عن سير الزمن في العالم الخارجي! حيث العقائد المثلى، عندهم، مسكونة بالخرافة!

في كل حال، ان البياتي قد تعامل مع واقع الريف حين أطفأ أو أشعل بعضاً من سنوات حياته في تلك البيئة: « كنت قادماً من الريف، حيث عشت فيه، وعائداً اليه، وقادماً منه، حتى عام ١٩٤٤ وهو عام دخولي دار المعلمين العليا. »^(١٣).

لأجل هذا يظل الريف العراقي، بهرميته الاقطاعية - المستغلة، احدى المدارس الأولى التي تعلم فيها مبادئ ألف باء السياسة ذلك الشاعر اليافع.

وقد قدّم الكاتب الفرنسي « بيار روسي » في كتابه: L'IRAK DES REVOLTES لوحات لا تُنسى عن ذلك الريف، حيث كانت الأراضي فيه موزعة على ضوء نظام يرجع عهده الى الاحتلال البريطاني. فالنسبة الكبيرة من تلك الاراضي كانت حكرًا على الشيوخ، بينما كان الفلاحون لا يملكون شيئاً.^(١٤)

كان النظام العام في الريف يعتمد مفهوم METAYAGE (المزارعة) الذي يربط الفلاح بالارض، لكن يبقيه في حال فقر مدقع.

وفي الوسط الريفي هذا يسود الظلم وفقدان العدالة على مستوى توزيع الحاصل الزراعي. كان للشيوخ حصة الأسد، حيث يضطر الفلاح، غالباً، الى اللجوء اليهم بغية الاقتراض، ومثل هذا الوضع كان يدفع هذا البائس الى السرقة والتسول. وتفاديا للحوادث كان الحراس المسلحون يجوبون الريف في موسم الحصاد^(١٥).

كان مثل هذا العقد الذي يربط الفلاح بالمالك قاسياً للغاية، وكان أيضاً مضرًا بالنظام الزراعي. والنتيجة فقر كبير للفلاحين وعائلاتهم.

كان سكان الريف يعانون من سوء التغذية مما يعرض حياتهم لهجمة الأمراض المختلفة، ناهيك

بالجهل السائد بينهم. تلك هي لوحة الريف العراقي، المأساوية ليلة اندلاع ثورة ١٩٥٨.

والمدينة؟

إنَّ البياقي كان قد عانى من يؤس أحياء العاصمة (بغداد). والكاتب الفرنسي (بيار روسي) قد يشير الى الفقر الذي يتصدى لقطاعات واسعة من سكان بغداد، حيث تعيش نسبة ٧٠٪ منهم على موارد غير ثابتة، بالإضافة الى تكاثر عدد العاطلين بسبب هجرة الفلاحين نحو المدينة.^(١٧) إذاً، ليس ثمة من دليل على أن سكان المدن كانوا أوفر حظاً من أولئك المشدودين الى القرى. هم أيضاً يعانون من سوء التغذية. وهذا بالتالي ينعكس على الانتاج الاقتصادي، ويفسر بدوره ضعف الاجور.

وهكذا... في مثل هذه الحلقة المفرغة تدور حياة الشعب، بشقيّه: المدني والريفي.

وفي مثل هذه الدوامة، حصيلة النظام الاجتماعي - السياسي القائم، يدرك الشاعر عمق الدراسات لأكاديمية، والتناقض بين الفكر السائد من جهة وحقيقة الواقع من جهة أخرى. ولم يكن هذا الشعور فائماً من الفراغ، وانما قام على شعور طبقي سابق وحاد^(١٨) لا بد أن يكون الشاعر قد حمله من حياة الريف.

وبالرغم من هذا فإنَّ التناقض الاجتماعية التي تسحب على حياة المدينة هي التي تستحوذ على رؤية الشاعر. وتشاء الظروف ان تكون المشاهد البائسة تتكرر قبالة هذه الرؤية... هذه المشاهد تؤكد أن الرابط الوحيد بين النظام السياسي والجاهل هو النفور المتبادل!

وطبيعي أن يكون للشهد - البؤسي - المدني، وقع أكبر في نفس الشاعر، حيث في المدينة تتجسد حدة الميز الطبقي بصورة اكثر وضوحاً بسبب توافر وسائل التعبير: صحافة، كتب، لقاءات، نشاطات ثقافية، بالإضافة الى التصادم المباشر اليومي مع المؤسسات البيروقراطية ووجد البورجوازية المكشوف.

أنَّ تحصيل حاصل هذه الأوضاع الناشئة هو الذي سيحفز الشاعر على أن «يستعجل» اندلاع الثورة، ومن خلال التعبير عن حماسه السياسي والايديولوجي.

لكن البياقي لم يكن ينفرد في مثل هذا الموقف، بل كانت ثمة رؤيا جماعية بالنسبة لذلك الجيل من المثقفين والشعراء حيث «في الخمسينات الاولى، كان الشعراء التقدميون، يهزون ضمير شعب كامل، كانوا ينجونه - هو الاعزل المستلب - احساس الفرح بات لا ريب فيه، وكان ذلك الآتي الذي لا ريب فيه، يبدو، أبعد من أبعد نجم»^(١٩).

لكن... من الممكن اعتبار ديوان الشاعر «الذي يأتي ولا يأتي» وما تلاه، رؤيا مستحدثة في

مرحلة جديدة، وتخطيطاً للكثير من القناعات السابقة.

فعالية أعمال مرحلة الشباب الاولى، كانت تعكس لوناً من التفاؤل اليوتوبي الذي ساد من خلال انتشار الفكر الماركسي في الخمسينات، حيث كانت أفكار غالبية المثقفين العرب زمنئذٍ مأخوذة بتلك المسحة من المثالية والرومانتيكية، في اندفاعهم نحو الاعتقاد أن الثورة «قادمة» أو هي على الابواب و... بالهوية التي يتمنونها هم!! ثم... جاءت مرحلة الثورات الحادعة (الانقلابات)، حيث سقط هؤلاء المثقفون في فخ مظاهرها الخارجية اعتقاداً أن فيها طريق النجاة، ولم يتداركوا خطأهم إلا في مرحلة، نسبياً، متأخرة!

ربما كان البياتي يظن، وهو المشحون بحماسة شاب، أن له دوراً شبيهاً بدور فولتير وروسو والموسوعيين، حيث ساعدت مساهماتهم الفكرية على تحطيم هياكل النظام القديم، وبالتعبئة للثورة عام ١٧٨٩، أو بدور غوركي وتولستوي وسواهما، حيث ساهمت كتاباتهم على فضح وادانة النظام الاجتماعي القيصري المهترئ ومهدت بذلك لثورة اكتوبر ١٩١٧. لكن، مع ذلك، لا نغفل الى إقحام البياتي أو أعماله في خانة معينة أو حركة انتائية أدبية محددة، ذلك ان الحركات الادبية تصدر عن حالات سيكولوجية^(١١) هي وليدة عصر معين، حيث يظهر الشعراء والأدباء، لكن هذه الحركات الادبية لا تصطنع.

في أية حال، لا نلوم الشاعر البياتي على هذا العشق - الساذج - الطفولي للثورة، طالما أنه وعى واستدرك حقيقة ما آل اليه الواقع العربي اعتباراً من ديوانه القوي «الذي يأتي ولا يأتي»، حيث حاصر هذا الواقع باستمرار عبر أعماله المتتابعة بسؤال الادانة المتكررة، لهذه التركيبة الناشئة الجديدة في العالم العربي، التي ترفع شعار (التحول - الجديد) للواقع.

ان العبرة تكمن في استخلاص الدرس من التجربة المعاشة، واتخاذ موقف الاتزان تجاه الحركات الوطنية المتأرجحة ما بين قطبي الجزر والمد.

استخلاص تركيبي

إن رؤيا الشاعر المستمدة من مدلول التمرد كفعل يتحدى القانون التحقيري، الموضوع منذ الدوام وعلى الدوام، بغية استلاب العزة الفردية للفنان.. هاته الرؤيا، عند البياتي، غير معروضة باتصاح كاف عبر النصوص الشعرية. في المقابل هي تشفي نهم المتسائل في كتابه «تجربتي الشعرية».

تجربة الشاعر تحصيل تطويري لمؤشرات عديدة منها:

- الاطلاع على ثقافات خارجة.

- التعامل اللاحادي مع المشاكل الاجتماعية التي « تنعم » بها بلاده!

وثمة تشخيص بأن إعلان العصيان على ثبات « الحاضر » المتكلس، صلاة أولى في طريق الثورة. وكفنان رافض، يتصدى للعلائق المتربصة ببعضها نتيجة شيوع قانون « التسيّد والتعبيد » في الواقع الاجتماعي - السياسي، كلجونه الى الرمز التفضيحي: « خناجر، كلاب، ليل »، كما في قصيدة « شيء من السعادة ».

أما المدى الآخر لدلول التمرد، في حساب الشاعر، فيتلخص في ألا يكون التعامل مع المقادير الكونية بمنطق التسليم والتأجيل والمراوغة، بل ان يقف الانسان المتمرد قبالة قدره ندًا لند، ومؤدّى ايمانه الشجاعة المتجددة. هل هي الشجاعة المطلقة التي قد تقضي بمتبنيها الى الموت؟

وهل ثمة مكان للشجاعة المطلقة، طالما أن الموت يلغيها؟ وما المسافة بين الحياة الأسمى والموت؟! المعادلة كهذا الطرح: كينونة العمر الانساني لن تتجدد فعلا، بأقل من الابحار صوب حياة أسمى: «الخطر المتجدد»، أم إلغاء لجدوى الحياة أصلا وكمطلق.

هكذا يُستشف الفهم عبر قصيدتي «العودة من بابل» و «يوميات العشاق الفقراء». أما ما يميز رؤيا الشاعر للعالم الثوري، فيتلخص في تجسيد دور الفنان الذي يرنو باتجاه رجاء التغيير: قصيدتا «أيام في المعركة» و «ريح الجنوب».

يحاول الشاعر أن ييسط أمامنا عصارة الانكسار الاجتماعي الذي «نحنو» عليه مظاهر الفقر والتخلف، حيث الانسان - الفرد، مذلول بفعل سطوة النظام السياسي، المناهض للشرط البشري. ومن خلال بعض المؤشرات الماركسية التي تُبدي تعاطف الشاعر، عقائديا، مثل «المصانع والحقول» و «العامل والفلاح»... في «الى ماوتسي تونغ... الشاعر» و «رسالة حب الى زوجتي»، يتمنى البياتي على الثورة ان تقوى على دعائم النظام القائم، ثم تقوى، بالتالي، على ترجمة مثل هذه الشعارات الى واقع آخر تحقيقي.

ان الشاعر، عبر هذه القصائد، يرتاد قنوات الحلم أو التحلم الذي يبني عالمه الثوري المرتجى، تعويضيا، بكلام آخر، فان الشاعر يعيش «الثورة» قبل ان تكون مندلعة. لكن تحقق «الثورة» - الاخرى» سوف يدفع الشاعر الى التخلي عن الحلم القديم، للإستغراق في حلم آخر!

وانصافا يكون التساؤل حول ما اذا كان حلم الشاعر، ذلك الاول، حلما فرديا محضا، أم هو حلم متوزع جماعي؟ هنا تجدر متابعة قصائد ديواني «أباريق مهشمة» و «المجد للأطفال والزيتون».

إن قانون التناقض الشعري، غالبا ما يصمم آثاره في التكوين - البياتي للقصيدة «اللاحقة»،

بالقياس الى التي سبقتها، وكأن في ذلك نوعا من تعادلية الناسخ والنسوخ!

ان استيعاب اية حقيقة بجرعتها المرارية، تعقبه هروبية «اضافية» في الحلم، ذلك لأن الشرط التحقيقي للثورة غير متوفر بعد. أما السبب التبريري فيتمثل بالبؤس الفكري والجهل الذي يتمكن من الشعب - وكذلك الأمر بالنسبة الى القدوة - المشبه بقطيع من العنز الذي « يضطر » ان « يفرد » الشاعر وآخرين، حفظا لـ « سلامة » المجموع من الجرب!؟

ثمة نقطة واضحة هنا تمت على أثر استغراق تام في حلم. بالتالي، لا يرى الشاعر والفنان معا (وهو غير القائد السياسي) بدا من الاحتماء في الانتظار الصعب الثقيل، وأملا في « الفعل المضارع » الذي سيتبنى تأدية الدور الشعري. قصيدة (ريح الجنوب).

الهوامش

- ١ - الباقي (عربي الشعرية) ص ٢١
- ٢ - الباقي (عربي الشعرية) ص ٢٥ و ٢٦ .
- ٣ - عز الدين اساعل (الشعر في اطار العصر الثوري) ص ٨٣ و ٨٤
- ٤ - عبد المعيم الحفصي (النموذج الثوري في شعر الباقي) ص ١١٢ و ١١٣
- ٥ - عبد المعيم الحفصي (النموذج الثوري في شعر الباقي) ص ١٠٩
- ٦ - عبد المعيم الحفصي (النموذج الثوري في شعر الباقي) ص ١١٢
- ٧ - محمد عتاتي (النموذج الثوري في شعر الباقي) ص ١٣٦
- ٨ - صبري حافظ (الرحيل الى مدن الحلم) ص ١١
- ٩ - الباقي (عربي الشعرية) ص ١٥
- ١٠ - المصدر السابق ص ١٠
- ١١ - عبد المعيم الحفصي (النموذج الثوري في شعر الباقي) ص ١٠٠
- ١٢ - الباقي (عربي الشعرية) ص ٣٧ و ١٠
- ١٤ - ١٥ انظر: PIERRE ROSSI (L'IRAK DES REVOLUTES) P. 201, 202, 203, 204.
- ١٦ - المصدر السابق ص ٢٢٣ - ٢٢٦
- ١٧ - الباقي (عربي الشعرية) ص ١١
- ١٨ - سعدي يوسف (النموذج الثوري في شعر الباقي) ص ٨
- ١٩ - محمد مندور (في الأدب والفن) ص ١٢٩

المراجع المعتمدة في البحث

أ - الدواوين بحسب الترتيب الرسمي لصدورها: بصيها «دواوين عبد الوهاب الباقي». عرثته الاول والثاني - منشورات دار العودة -

بيروت ١٩٧٢

- ١ - أباريق مهشمة - ١٩٥٤ (الجزء الاول)
- ٢ - المجد للأطفال والريثون - ١٩٥٦ (الجزء الاول)
- ٣ - كلمات لا تموت - ١٩٦٠ (الجزء الاول)
- ٤ - الذي يأتي ولا يأتي - ١٩٦٦ (الجزء الثاني)
- ٥ - عيون الكلاب الميتة - ١٩٦٩ (الجزء الثاني).
- ٦ - يوميات سياسي محترف - ١٩٧٠ (الجزء الاول).
- ٧ - قصائد حب على بوابات العالم السبع. منشورات وزارة الإعلام - بغداد ١٩٧١
- ٨ - تجربي الشعرية. منشورات دار العودة - بيروت ١٩٧١

ب - كتب متفرقة

- ١ - اسماعيل (عز الدين).. الشعر في اطار العصر الثوري. منشورات دار القلم. بيروت ١٩٧٤ (طبعة اولى)
- ٢ - حافظ (صبري).. الرحيل الى مدن الحلم. منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٣
- ٣ - خميس (شوقي).. المنفى والملوكوت في شعر البياتي. منشورات دار العودة - بيروت ١٩٧١ (طبعة اولى)
- ٤ - مندور (محمد).. في الأدب والنقد. منشورات دار النهضة مصر - القاهرة، (طبعة خامسة).

ج - تأليف جماعي:

- ١ - النموذج النوري في شعر البياتي. منشورات مطبعة (الأديب) - بغداد ١٩٧٢

د - مرجع باللغة الفرنسية: PIERRE ROSSI (L'IRAK DES REVOLTES) Editions du Seuil — Paris 1962.